·文化与文化产业研究·

《诗经》本有固定乐谱论
——与董兵及高华平二位先生商榷

李婷婷

(聊城大学 音乐学院,山东 聊城 252000)

[摘要] 《诗经》本有固定乐谱,然而董兵先生却断言《诗经》“不需要乐谱”,根本“无固定乐谱”,因而,《诗经》“无固定的唱法”,“仅是自然咏唱而已”,“每一次表演都是不同的”,“各个诸侯国所唱的《诗经》不可能采用相同的曲调”。究其理由: 一是“我国古代的音乐向来是口耳相传”; 二是征引高华平先生所谓“在春秋中叶以前我国不大可能产生旋律性音乐,只有在《诗经》作品之后,音乐才具备了由原始节奏性音乐向旋律性音乐转化的条件”。考察历史典籍文献和考古发现,笔者认为: 真正“不了解我国古代音乐的实际情况而造成”“误解”的,应是董兵先生。

[关键词] 诗经; 固定乐谱; 口耳相传; 旋律性音乐

[中图分类号]G03 [文献标识码]A [文章编号]1003 -4145 [2015]05 -0164 -07

DOI:10.14112/j.cnki.37-1053/c.2015.05.026

拜读董兵先生《〈诗经〉曲式结构研究的反思》一文,不敢苟同处颇多,特别是其《诗经》“不需要乐谱”、“无固定乐谱”、“无固定的唱法”的主张,问题更突出。

在西周至春秋中叶,作为雅乐主体的《诗经》乐章,由周王朝颁行于天下,服务于礼,本是有固定乐谱、固定唱法的。《礼记·乐记》曰: “金石丝竹,乐之器也。诗,言其志也; 歌,咏其声也; 舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从之。”①当时,诗乐舞合一的混沌状态虽然有所松动,但诗与乐的结合还是紧密的。乐,包括声乐和器乐,魏源即曰: “合歌者之诗,与击者、拊者、吹者之器,而谓之乐。”②既然《诗经》乐章的歌词(诗) 可以歌唱和演奏,必有乐谱可依。不仅如此,其乐谱还应是固定的。对此,古今学人多有论说,兹胪列数则如下:

> 意古经篇题之下必有谱焉,如《投壶》“鲁薛鼓”之节而亡之耳。③
>
> 琴何始,始乎伏羲。琴谱何始,吾不知。其始其可知者舜而已。要之,有琴斯有谱,其不知者不传耳。舜之谱,阜财解愠四语之外无闻焉。降而为商周之诗三百篇之作,所谓用之邦国、用之乡人者,即琴谱之大成也。④
>
> 四始既别,唱叹有谱,沨沨洋洋,六代其庶几乎。⑤
>
> 笙诗六篇,有声无辞,旧盖有谱,以记其声,而今亡矣。非但笙诗也,馀诗皆有谱,有谱而后声可传,今辞传而声不传矣。⑥
>
> 三百五篇有节、有调,可歌、可弦,无非乐章、乐谱而已。⑦

收稿日期: 2015 -03 -26

作者简介: 李婷婷(1981—) ,女,山东临清人,聊城大学音乐学院副教授、硕士生导师。

基金项目: 本文系国家社科基金后期资助项目“《诗经》之民族器乐研究”(项目编号: 13FYS009) 的阶段性成果。

①[汉]郑玄注,[唐]孔颖达等正义《礼记正义》卷三十八《乐记》,载[清]阮元校刻《十三经注疏》,中华书局 1980 年影印,第 1536 页。

②[清]魏源《诗古微》(二卷本) 卷上《诗乐篇一》,载《魏源全集》(第一册) ,第 29 页。

③[宋]朱熹《诗集传》卷九《华黍》,中华书局 1958 年版,第 109 页。

④[元]郑玉《师山遗文》卷一《琴谱序》,载文渊阁《四库全书》本。

⑤[明]章潢《图书编》卷一百十五《乐以歌声为主议》,载文渊阁《四库全书》本。

⑥[明]王樵《方麓集》卷二《诗考序》,载文渊阁《四库全书》本。

⑦[清]范家相《诗沈》卷一《总论上·声乐一》,载文渊阁《四库全书》本。

我们知道春秋时的乐工就和后世阔人家的戏班子一样，老板叫太师。那时各国都养着一班乐工，各国使臣来往，宴会时都得奏乐唱歌。太师们不但得搜集本国乐歌，还得搜集别国乐歌。不但搜集乐词，还得搜集乐谱。除了这种搜集的歌谣以外，太师们所保存的还有贵族们为了特种事情，如祭祖、宴客、房屋落成、出兵、打猎等等作的诗。又有讽谏、颂美等等的献诗。……太师们保存下这些唱本儿，带着乐谱：唱词儿共有三百多篇，当时通称作“诗三百”。①

然而董兵先生却曰：

我国古代的音乐向来是口耳相传，不需要乐谱——即使有谱，也只是某些“定腔乐汇”，细致婉转处仍需要歌唱者即兴发挥。而且，我国古代音乐始终未形成固定音的观念。在先秦时期，《诗经》根本不可能具有类似于今天音乐那样的固定乐谱。既然无固定乐谱，当然就无固定的唱法，也就是说，即兴发挥的成分较多。按照西方的表演理论，每一次表演都是不同的。由此我们可以设想，在当时的情况下，各个诸侯国所唱的《诗经》不可能采用相同的曲调。……《诗经》作品并无某种标准固定的演唱曲式，它们仅是自然咏唱而已。”②

这就是说《诗经》“不需要乐谱”，根本“无固定乐谱”，因而，《诗经》“无固定的唱法”，“仅是自然咏唱而已”，“每一次表演都是不同的”，“各个诸侯国所唱的《诗经》不可能采用相同的曲调”。究其理由，不外两点：一是“我国古代的音乐向来是口耳相传”；二是推出了《中国社会科学》1991 年第 5 期发表的高华平《古乐的沉浮与诗体的变迁——四言诗的音乐文学属性及兴衰探源》文中的一段话“据记载，大约在周景王二十三年(公元前 522 年)我国才出现五声、十二律的概念，至于‘五声、六律、十二管旋(笔者按“旋”，《礼记・礼运》作“还”)相为宫’，则可以肯定是后来的事情。这些说明，从音乐理论的发展看，在春秋中叶以前我国不大可能产生旋律性音乐，只有在《诗经》作品之后，音乐才具备了由原始节奏性音乐向旋律性音乐转化的条件。”③董兵先生断言“《诗经》有乐谱吗？有些人认为有，或《乐经》即是，只不过是后来散佚了。其实，这是由于不了解我国古代音乐的实际情况而造成误解。”④考察历史典籍文献和考古发现，笔者则认为：真正“不了解我国古代音乐的实际情况而造成”“误解”的，应是董兵先生。

一

就其“口耳相传”、“不需要乐谱”、“无固定乐谱”、“无固定的唱法”而论：

(一)董兵先生的行文，明显存在着两方面的矛盾(或曰逻辑混乱)：“口耳相传”之乐，也是有固定唱法的。如无固定的唱法，只是信口开河、随意歌吟，不仅人人有别，个人也可能次次不同，又何必要“口耳相传”呢？既谓《诗经》乐章“不需要乐谱”、“无固定乐谱”、“无固定的唱法”，那《诗经》乐章就肯定没有曲式了，还有什么曲式可言呢？然而董兵先生之文在否定杨荫浏先生的曲式分析之后，竟然引经据典地侃起了《诗经》乐章的“音乐曲调的组成部分”、“帮唱、对唱歌曲的音乐结构，非为单曲结构，在形态上更加复杂多变”、“真正揭开《诗经》曲式结构的钥匙”、曲式的四个特点等，⑤岂不怪哉!

(二)作为雅乐主体的《诗经》乐章，用之于祭祀、朝会宴饮等各种礼仪，以及教育和个人修养等，服务于周礼，是乐官文化的产物和有周礼乐的重要组成部分，统治者极为重视。

1. 从其产生和颁行看：无论王公官宦所作，还是专职人员四处采集或各诸侯国献呈之作，都要集中到王朝的御用乐官手中，由乐官依据周礼严格筛选之后，再精心进行整理加工或谱曲。《汉书・食货志》所谓：“孟春之月，群居者将散。行人振木铎徇于路，以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”⑥即就此而言。其目的就是使其词与曲固定下来，然后统一颁行于各诸侯国。除作为雅乐主体的《诗经》乐章之外，颁行的还有各种乐舞(如六代乐舞之《云门》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》，六小舞之帗舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞，以及《象》、《勺》、《万》等)以及一些所谓的“佚诗”，林林总总，数量极为可观。它们不仅有固定的乐谱，而且还应有文本，否则，管理机构无法长期保存，颁行者和接受者仅凭记忆亦难胜其繁，

①朱自清《经典常谈・诗经第四》，复旦大学出版社 2004 年版，第 36 – 37 页。
②《音乐探索》2013 年第 4 期。
③《音乐探索》2013 年第 4 期。
④《音乐探索》2013 年第 4 期。
⑤《音乐探索》2013 年第 4 期。
⑥[汉]班固《汉书》卷二十四上，中华书局 1962 年版，第 1123 页。

“口耳相传”无法确保始终演奏如一。各诸侯是周天子为加强对地方的控制而分封的王族、功臣和先代的贵族,他们必须听命于周王朝,遵守周王朝的礼乐,怎能“所唱的《诗经》不可能采用相同的曲调”? 由于《诗经》乐章长期在天下流传,某些地方的演奏可能出现某些差异,这是情理中事; 至于诸侯国各行其是,那是在周王室衰微、天子丧失了“天下共主”的地位、诸侯僭越、列国纷争、礼崩乐坏之后,与《诗经》乐章原有固定乐谱根本不是一码事。

2. 从其用于礼仪看:《诗经》乐章是有周礼仪用乐的主体。周代礼仪繁缛复杂,《礼记·礼器》曰: “经礼三百,曲礼三千。”①这些礼仪,按东汉郑众的说法,大致可以归总为“吉、凶、宾、军、嘉”之“五礼”。②其中除凶礼为禁乐之礼,嘉礼中婚礼、士冠礼不用乐外,皆有乐。考之《仪礼》可知,当时各种有乐礼仪之乐队的编制、演奏的篇章、乐器的使用和安置、节目的编排等等,都有严格的规定。乐是服务于礼的,必须遵守程序,依礼而行,不可越雷池一步。如乡饮酒礼之《正歌》:

> 设席于堂廉,东上。工四人,二瑟,瑟先。相者二人,皆左何瑟,后首,挎越,内弦,右手相。乐正先升,立于西阶东。工人,升自西阶,北面坐。相者东面坐,遂授瑟,乃降。工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。卒歌,主人献工。……笙入堂下,磬南,北面立。乐《南陔》、《白华》、《华黍》。……乃间歌《鱼丽》,笙《由庚》; 歌《南有嘉鱼》,笙《崇丘》; 歌《南山有台》,笙《由仪》。乃合乐《周南》:《关雎》、《葛覃》、《卷耳》;《召南》:《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。工告乐正曰: “正歌备。”③

其乐共四节,第一节升歌,第二节笙入,第三节间歌,第四节合乐。其出演的人数、使用的乐器、演奏者的方位、演奏的节目和方式等,都规定得很明确,岂允许“无固定的唱法”、“仅是自然咏唱”、“每一次表演都是不同的”、“各个诸侯国所唱的《诗经》不可能采用相同的曲调”呢? 如第一节升歌,要是“无固定的唱法”,瑟怎能伴奏? 歌唱与器乐能和谐一致吗? 特别是第四节合乐,如果演奏者各行其是,不就乱作一团了吗?

3. 从其用于教育看: 孔子之前推行的是官学,受教育者是国子,“国子者,王大子、王子、诸侯公卿大夫士之子弟,皆是,亦曰国子弟。”④官方学校的教育情况,《周礼》、《礼记》等多有记载:

> 大司乐掌成均之法,以治建国之学政,而合国之子弟焉。凡有道者有德者使教焉。以乐德教国子: 中、和、祗、庸、孝、友。以乐语教国子: 兴、道、讽、诵、语。以乐舞教国子: 舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”⑤
>
> 乐师掌国学之政,以教国子小舞。凡舞,有帗舞,有羽舞,有皇舞,有旄舞,有干舞,有人舞。教乐仪,行以《肆夏》,趋以《采荠》,车亦如之,环拜以钟鼓为节。”⑥
>
> 乐正崇四术,立四教,顺先王,诗、书、礼、乐以造士。春秋教以礼乐,冬春教以诗书。王大子、王子、群后之大子、卿大夫元士之嫡子、国之俊选,皆造焉。凡入学以齿。⑦
>
> 凡学世子及学士,必时。春夏学干戈,秋冬学羽籥,皆于东序。……春诵夏弦,太师诏之。”郑玄注:“诵,谓歌乐也; 弦,谓以丝播诗。⑧
>
> 十有三年,学乐,诵诗,舞勺。成童舞象,学射御。二十而冠,始学礼,可以衣裘帛,舞《大夏》。⑨
>
> 教之《春秋》,而为之耸善而抑恶焉,以戒劝其心; 教之《世》,而为之昭明德而废幽昏焉,以休惧其动; 教之《诗》,而为之导广显德,以耀明其志; 教之《礼》,使知上下之则; 教之《乐》,以疏其秽而镇其浮; 教之《令》,使访物官; 教之《语》,使明其德,而知先王之务用明德于民也; 教之《故志》,使知废兴者而戒惧焉; 教《训典》,使知族类,行比义焉。⑩

---

①《礼记正义》卷二十三,载《十三经注疏》,第1435页。

②[汉]郑玄注,[唐]贾公彦疏《周礼注疏》卷十《地官司徒·大司徒》,载《十三经注疏》,第708页。

③[汉]郑玄注,[唐]陆德明音义,贾公彦疏《仪礼注疏》卷九《乡饮酒礼》,载《十三经注疏》,第985-987页。

④[清]刘书年《刘贵阳说经残稿·国子证误》,载《续修四库全书》本。

⑤《周礼注疏》卷二十二《春官宗伯下》,载《十三经注疏》,第787页。[清]顾镇《虞东学诗·诗说·诗乐说》: “凡诗皆乐也。乐之八物,所以节诗而从律也。周礼大司乐以乐语教国子乐语者,诗也。”(文渊阁《四库全书》本)

⑥《周礼注疏》卷二十三,载《十三经注疏》,第793页。

⑦《礼记正义》卷十三《王制》,载《十三经注疏》,第1342页。

⑧《礼记正义》卷二十《文王世子》,载《十三经注疏》,第1404-1405页。

⑨《礼记正义》卷二十八《内则》,载《十三经注疏》,第1404-1405页。

⑩[三国·吴]韦昭解《国语》卷十七《楚语上》载楚大夫申叔时关于教育楚庄王太子的话,载《四部丛刊》初编本。

私学自孔子始。孔子创办私学，整理古代典籍文献，编订为《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》六部经典作为教科书，即“六经”，又称“六艺”。孔子曰：“兴于诗、立于礼，成于乐。”①又曰：“志之所至，诗亦至焉。诗之所至，礼亦至也。礼之所至，乐亦至也。”②并反复指出：“入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，《诗》教也。疏通知远，《书》教也。广博易良，《乐》教也。洁静精微，《易》教也。恭俭庄敬，《礼》教也。属辞比事，《春秋》教也。故《诗》之失愚，《书》之失诬，《乐》之失奢，《易》之失贼，《礼》之失烦，《春秋》之失乱。其为人也，温柔敦厚而不愚，则深于《诗》者也。疏通知远而不诬，则深于《书》者也。广博易良而不奢，则深于《乐》者也。洁静精微而不贼，则深于《易》者也。恭俭庄敬而不烦，则深于《礼》者也。属辞比事而不乱，则深于《春秋》者也。”③可见其对诗教、乐教的重视。司马迁曰：“孔子以《诗》、《书》、《礼》、《乐》教，弟子盖三千焉，身通六艺者七十有二人。”④这一切说明当时无论官学，还是私学，《诗经》乐章都是教育的重要内容，如其“不需要乐谱”，“无固定乐谱”，“无固定的唱法”，又何必如此呢?

二

就高华平所谓“大约在周景王二十三年(公元前522年)我国才出现五声、十二律的概念，至于‘五声、六律、十二管旋相为宫’，则可以肯定是后来的事情。这些说明，从音乐理论的发展看，在春秋中叶以前我国不大可能产生旋律性音乐，只有在《诗经》作品之后，音乐才具备了由原始节奏性音乐向旋律性音乐转化的条件”而论:

(一)五声，又称五音，即宫、商、角、徵、羽五声音阶。这是我国古代乐律学的基础。检视历史典籍文献，最早完整地记载宫、商、角、徵、羽五声之名的应是管仲(公元前730—前645年)的《管子·地员篇》:

> 凡听徵，如负猪豕，觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窌中。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。凡将起五音凡首，先主一而三之，四开以合九九。以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足，以是生商。有三分，而复于其所，以是生羽。有三分，去其乘，适足，以是成角。⑤

很明显，这比董兵先生举以为证的高华平所谓“大约在周景王二十三年(公元前522年)我国才出现五声”最少要早130年左右。实际上，在西周或更早之前，就应有五声。传为周公旦所作或可能是战国时人归纳编纂的《周礼》，记载的礼乐主要是西周时制定、推行的，其中就再三言及“五声”:

> 以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。⑥

> 凡六乐者，文之以五声，播之以八音。⑦

> 大师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声黄钟、大蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射，阴声大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟，皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽。⑧

杜佑云：“自殷已前但有五音。”⑨如从1984年至1987年河南舞阳贾湖墓葬群先后出土的新、旧石器时期的20多支骨笛看，其距今约9千多年至8千6百年上下的早期的两支骨笛，一支开有五孔，另一只开有六孔，已能奏出完备的五声音阶，则杜佑之说可信。

(二)十二律，又简称律吕，即黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟十二律。其中奇数的黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射六种律为阳律，称律；属偶数的大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟六种律为阴律，称吕。检视历史典籍文献，虽然最早明确说出完整的十二律之名的是周景王二十三年(公元前522年)伶州鸠答景王问钟律“律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制，度律均钟，百

①[三国·魏]何晏集解，[宋]邢昺疏《论语注疏》卷八《泰伯》，载《十三经注疏》，第2487页。
②《礼记正义》卷三十一《孔子闲居》，载《十三经注疏》，第1616页。
③《礼记正义》卷五十《经解》，载《十三经注疏》，第1609页。
④[汉]司马迁《史记》卷四十七《孔子世家》，中华书局1959年版，第1938页。
⑤颜昌峣《管子校释》卷十九《地员篇》，岳麓书社1996年版，第465页。
⑥《周礼注疏》卷二十二《春官宗伯·大司乐》，载《十三经注疏》，第788页。
⑦《周礼注疏》卷二十二《春官宗伯·大司乐》，载《十三经注疏》，第789页。
⑧《周礼注疏》卷二十三《春官宗伯·大师》，载《十三经注疏》，第795页。
⑨[唐]杜佑《通典》卷一百四十三《乐三·五声十二律旋相为宫》之按，文渊阁《四库全书》本。

官轨仪，纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黄钟，所以宣养六气、九德也。由是第之：二曰太蔟，所以金奏赞阳出滞也；三曰姑洗，所以修洁百物，考神纳宾也；四曰蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也；五曰夷则，所以咏歌九则，平民无贰也；六曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。为之六间，以扬沉伏而黜散越也。元间大吕，助宣物也；二间夹钟，出四隙之细也；三间仲吕，宣中气也；四间林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也；五间南吕，赞阳秀也；六间应钟，均利器用，俾应复也。”①但实际并不是董兵先生举以为证的高华平所谓此时“才出现……十二律”。秦序即曰：“州鸠首次说出完整的十二律名，当然它们不会迟至此时才形成。出土西周编钟乐律铭文和先秦其他文献记载表明，至迟在西周时已有十二律体系存在。虽然‘黄钟’、‘应钟’、‘林钟’、‘夹钟’等律名也与钟类乐器相关联，这一部分律名的确定当在青铜乐钟兴起之后。但中国古代音乐实践中对十二律的认识和建立……则要早得多。”②这一推测是合理的，考古已发现，“安阳殷墓晚商陶埙在十一个音之间构成了半音关系，只差一个音就能凑全十二律”③。孙建华亦曰：“我们联系殷代旋宫转调的使用及五音孔殷埙之音列已包含十一律这一事实来看，至少说在我国殷末、周初十二音系已有为人们所认识的可能，其后在音乐实践中，随着统一音高的需要及三分损益法的产生（人们在‘乐器’上找出其音某种‘数’的比例关系）从而才产生了‘十二律制’。”④而且较系统记载了西周制定、推行之礼乐的《周礼》，除上文引及的其“大师掌六律、六同”条全部出现了十二律之名外，其《春官宗伯·典同》亦曰：“凡为乐器，以十有二律为之数度。”⑤

（三）五声、六律十二管还相为宫，即以五声为主的十二律旋宫。⑥ 此仅指十二律轮流作为宫音以构成不同调高的五声音阶。故从理论上说，五音用“旋宫”方式在十二律中旋转就可以有六十种调（5×12），在调高变化时，调式也可以变换。其拓展了调性的范围，丰富了音乐的表现力，是我国古代音乐实践的一个重要成果。考稽先秦典籍文献，《周礼·春官宗伯·大司乐》：“凡乐，圜钟为宫，，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，靁鼓靁鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，《九德》之歌，《九磬》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。”⑦所说的就是禘大祭用乐中部分五声之十二律旋宫模式。郑玄曰：“此乐无商者，祭尚柔，商坚刚也。”⑧贾公彦疏曰：“此经三者皆不言商，以商是西方金，故云‘祭尚柔，商坚刚不用’。若然，上文云此六乐者，皆文之以五声，并据祭祀而立五声者，……泛论乐法，以五声言之，其实祭无商声。”⑨由此可知，以上引及的“阳声黄锺、大蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射，阴声大吕、应锺、南吕、函锺、小吕、夹锺，皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽”（《春官宗伯·大师》），亦是就五声之十二律旋宫而言。这标志着在西周的雅乐中确实已有了较成熟的五声之十二律旋宫的实践。至于其形成，起码可往前推到商代。孙建华即通过对殷商五音孔埙音列结的构剖析肯定：“至少在晚商时期，旋宫转调的技法就已被人们所熟练地掌握并应用于实践之中了。”⑩这样看来，董兵先生举以为证的高华平所谓“五声、六律、十二管旋相为宫”是周景王二十三年（公元前522年）之后的事情，则完全有悖于史实。“由于有关历史记载扑朔迷离，如重重迷雾障人眼目，故对于旋宫转调的真实面目一直未被人们所揭示，甚至从根本上也未引起人们应有的重视，相反却被误认为是产生于五音、十二律以后的‘某种先秦作曲技法’。……其实旋宫转调技法在上述的记载（笔者按，指《礼记·礼运》：“五声、六律十二管还相为宫也。”）出现之前就已形成，而后人却往往因此误认为旋宫转调的技法是产生在

①［三国·吴］韦昭解《国语》卷三《周语·景王问钟律于伶州鸠》。
②秦序《春秋时期的乐律学进展》，载李心峰主编《中国艺术通史（夏商周卷）》，北京师范大学出版社2006年版，第173页。
③秦序《战国时期乐律学的光辉成就》，载《中国艺术通史（夏商周卷）》，第177页。
④孙建华《试论旋宫转调》，《音乐研究》1981年第4期。
⑤《周礼注疏》卷二十三，载《十三经注疏》，第798页。
⑥六律，此代指十二律。六律十二管，即十二律。
⑦《周礼注疏》卷二十二，载《十三经注疏》，第789－790页。
⑧《周礼注疏》卷二十二，载《十三经注疏》，第790页。
⑨《周礼注疏》卷二十二，载《十三经注疏》，第790页。
⑩孙建华《试论旋宫转调》，《音乐研究》1981年第4期。

古代五音、十二律形成以后，是我国自周以后先秦音乐实践的成果。”①

(四)旋律性音乐，即具有旋律的音乐。所谓旋律，其实指的是曲调，就是有音高的若干乐音有组织的和谐运动。其基本要素是调式和节奏。就音乐理论的发展来看，如上所述，宫、商、角、徵、羽五声音阶在殷商以前就出现了，十二律体系至迟在西周时已经存在，以五声为主的十二律旋宫在西周的雅乐中也有了较成熟的实践。总之，远在周景王二十三年亦即孔子(公元前551年9月28日—前479年4月11日)生活的时代之前的西周时期，就已形成调、调式、转调、固定音高、节奏、速度等旋律的基本要素，董兵先生举以为证的高华平所谓“从音乐理论的发展看，在春秋中叶以前我国不大可能产生旋律性音乐，只有在《诗经》作品之后，音乐才具备了由原始节奏性音乐向旋律性音乐转化的条件”，显然是站不住脚的。这就是说，西周时已广泛存在旋律性音乐，《诗经》乐章就是旋律性音乐。关于这一问题，亦可从以下几方面得以验证:

1. 从乐器看:春秋中叶之前已有大量的旋律乐器存在。据笔者考察，《诗经》文本中出现的就有弹弦乐器琴、瑟2种、拨(或拉)弦乐器簧1种、吹奏乐器笙、箫、管(篪)、籥、篪、埙6种，打击乐器编钟、编磬2种等，先秦典籍文献中明确记载的弹奏《诗经》乐章及其佚散乐章的亦有弦乐器琴、瑟2种、拨(或拉)弦乐器簧1种、吹奏乐器笙、箫、管(篪)、籥、篪、埙、竽、笛8种，打击乐器编钟、编磬2种等，这些都是《诗经》乐章产生时代频繁使用的旋律乐器。其中的埙，早在殷商之时，郑州二里岗出土者，已具五孔，四声为主，并偶用五声和二变，还可进行简单的转调;河南辉县琉璃阁和殷墟侯家庄出土者，还能发出十一二个音，其中还有一些半音;安阳侯家庄出土者，甚至可以在接近完整的半音阶(十一个半音)中构成七声音阶。编钟、编磬，商代晚期往往三件一组，或五件一组，已有四声、三声等调式组合，表明已从单纯的节奏乐器向旋律乐器发展;至周代，则都在5件以上，扶风齐家村窖藏出土的西周晚期的中义钟和柞钟，都是8件一组，已具有婉转的旋律。旋律乐器承担的就是旋律演奏任务，这说明起码在殷商时代就存在着旋律性音乐了。

2. 从《诗经》乐章的演奏情况看:有关记载俯拾皆是，如鲁襄公二十九年(前544年)吴国公子季札聘使鲁国观周乐(周代宫廷之乐)，鲁国乐师几乎为其演奏、歌唱了全部《诗经》乐章，季札对所歌之《颂》评论曰:“至矣哉! 直而不倨，曲而不屈;迩而不逼，远而不携;迁而不淫，复而不厌;哀而不愁，乐而不荒;用而不匮，广而不宣;施而不费，取而不贪;处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”②显然，这绝不是董兵先生举以为证的高华平所谓“原始节奏性音乐”。再如笔者上举《仪礼》记载的乡饮酒礼之《正歌》4节，由工歌瑟伴奏《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》，而笙独奏《南陔》、《白华》、《华黍》，而瑟伴奏工歌《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》与笙奏《由庚》、《崇丘》、《由仪》相间，直至最后一节磬、鼓、瑟、笙、管等一齐合奏、合唱《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》，乐器逐渐增多，乐章不断出新，演奏、歌唱的花样一再变化，其18个乐章，也绝不是董兵先生举以为证的高华平所谓“原始节奏性音乐”。还有“天下大定，然后正六律，和五声，弦歌诗颂”③，“三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音”④，“士无故不彻琴瑟”⑤，此弦歌就是一边用旋律乐器琴瑟弹奏《诗经》的曲谱，一边依循琴瑟的音律歌唱《诗经》，这同样绝不是董兵先生举以为证的高华平所谓“原始节奏性音乐”。

3. 从孔子有关音乐的言论看:《论语·八佾》曰:“子语鲁大师乐，曰:‘乐其可知也:始作，翕如也;从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。’”宋邢昺疏曰:“此章明乐。……于时鲁国礼乐崩坏，故孔子以正乐之法语之，使知也。曰‘乐其可知也’者，言作正乐之法可得而知也。……‘始作，翕如也’者，言正乐始作，则五音翕然盛也。翕，盛貌;如，皆语辞。‘从之，纯如也’者，从，读曰纵，谓放纵也。‘纯和也’，言五音既发，放纵尽其音声纯。纯，和谐也。‘皦如也’者，皦，明也，言其音节分明也。‘绎如也’者，言其音络绎，然相续不绝也。‘以成’者，言乐‘始作，翕如’，又纵之以‘纯如’、‘皦如’、‘绎如’，则正乐以之而成也。”⑥朱熹引谢氏曰:“五音六律不具，不足以为乐。翕如，言其合也。五音合矣，清浊高下，如五味之相济而后和，故曰纯如。合而和

①孙建华《试论旋宫转调》，《音乐研究》1981年第4期。

②[晋]杜预注，[唐]孔颖达等正义:《春秋左传正义》卷三十九《襄公二十九年》，载《十三经注疏》，第2006－2007页。

③《礼记正义》卷三十八《乐记》，载《十三经注疏》，第1540页。

④《史记》卷四十七《孔子世家》，第1936页。

⑤《礼记正义》卷四《曲礼下》，载《十三经注疏》，第1259页。

⑥《论语注疏》卷三《八佾》，载《十三经注疏》，第2468页。

矣，欲其无相夺伦，故曰皦如。然岂宫自宫而商自商乎？不相反而相连，如贯珠可也，故曰‘绎如也，以成’。”①程树德引“集解”曰：“大师，乐官名。始作言五音始奏，翕如盛也。从读曰纵，言五音既发，放纵尽其音声。纯，和谐也。皦如，言其音节分明也。纵之以纯如、皦如、绎如，言乐始于翕如，而成于三者也。”②又《论语·泰伯》曰：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”朱熹《论语集注》卷《泰伯》曰：“师挚，鲁乐师，名挚也。乱，乐之卒章也。《史记》曰：‘《关雎》之乱以为风始。’洋洋，美盛意。孔子自卫反鲁而正乐，适师挚在官之初，故乐之美盛如此。”③孔子所谓“乐”和“《关雎》之乱”，不仅是旋律性音乐，而且是孔子之前曾盛行的西周时的雅乐。

4. 从弦乐的发展看：弦乐作为典型的旋律性音乐，虽然较打击乐、吹奏乐晚出，但在春秋时期有了较大的发展，不仅供王公贵族享乐和在朝聘、宴饮等典礼仪式中演奏，而且特别受到士人的钟爱，民间也广泛地用于表达爱情以及亲友欢聚的场合。如《仪礼》之《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》、《大射》所记载的正歌、无算乐、乡乐、房中之乐，都离不开琴瑟；再如琴瑟多次出现在《诗经》的《周南》之《关雎》，《鄘风》之《定之方中》，《郑风》之《女曰鸡鸣》、《唐风》之《山有枢》，《秦风》之《车邻》，《小雅》之《鹿鸣》、《常棣》、《鼓钟》、《甫田》、《车舝》诸篇中，既反映了王公贵族对琴瑟的重视和“士无故不彻琴瑟”的现状，也表明它们已逐渐冲破“士无故不彻琴瑟”、“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也”的礼乐规范④，由宫廷庙堂走向华夏各地，融入社会各阶层。特别是春秋之时，官方乐师中出现了楚之钟仪、鲁之师襄、晋之师旷、郑之师文、卫之师曹和师涓等一批琴瑟高手，民间也出现了教成连“鼓琴能化人情”的方子春⑤、“教伯牙鼓琴”的成连⑥、“鼓琴而六马仰秣”的伯牙⑦等琴家。更有学者指出：“春秋时期便已出现了以琴乐为代表的独立的器乐乐种，出现了像师旷所鼓的《清商》《清徵》，孔子学弹的《文王操》和他自己创作的琴曲《陬操》，伯牙创造演奏的《高山》《流水》等许多纯器乐作品。”⑧如比孔子大 20 余岁的师旷为晋平公弹奏“清徵”之声，“一奏之，有玄鹤二八道南方来，集于郎门之垝；再奏之，而列；三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。平公大说，坐者皆喜。平公提觞而起，为师旷寿。”又为平公弹奏“清角”之声，“一奏，而有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦。坐者散走。平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年。平公之身遂癃病。故曰：‘不务听治而好五音不已，则穷身之事也。’”⑨虽然这只是一种传说，但从其渲染夸张中亦可窥测师旷的造诣之精、琴艺发展的水平之高以及王公贵族对琴乐的过度推重。冰冻三尺非一日之寒，旋律性乐器之所以达到如此境地，离不开西周业已存在的弦乐量变的长期积聚，绝不是一蹴而就的。

总之，董兵先生举以为证的高华平“从音乐理论的发展看，在春秋中叶以前我国不大可能产生旋律性音乐，只有在《诗经》作品之后，音乐才具备了由原始节奏性音乐向旋律性音乐转化的条件”之语完全背离了历史实际，更不能证成董兵先生所谓的《诗经》“不需要乐谱”，根本“无固定乐谱”，因而，《诗经》“无固定的唱法”，“仅是自然咏唱而已”，“每一次表演都是不同的”，“各个诸侯国所唱的《诗经》不可能采用相同的曲调”。这样，董兵先生《〈诗经〉曲式结构研究的反思》一文也就失去了赖以立论的根基，出现逻辑混乱势在必然。

（责任编辑：陆晓芳）

①［宋］朱熹《论语集注》卷三《八佾》，齐鲁书社 1992 年版，第 28 页。
②［清］程树德《论语集释》（第 1 册）卷六《八佾下》，中华书局 1990 年版，第 218 页。
③朱熹《论语集注》卷八《泰伯》，第 79 页。
④《春秋左传正义》卷四十一《昭公元年》，载《十三经注疏》，第 2025 页。
⑤［宋］李昉等《太平御览》卷五百七十八《乐部十六·琴中》，载《四部丛刊》三编本。
⑥［宋］李昉等《太平御览》卷五百七十八《乐部十六·琴中》，载《四部丛刊》三编本。
⑦［清］王先谦《荀子集解》卷一《劝学篇》，中华书局 1988 年版，第 10 页。
⑧秦序《春秋战国时期器乐发展概况·三、独树一帜的琴乐》，载李心峰主编《中华艺术通史（夏商周卷）》第三章第三节，第 147 页。
⑨［战国］韩非《韩非子》卷三《十过》，载《四部丛刊》初编本。